

清末民初の上海における坤劇

——『申報』劇評に見る変遷——

田村 容子

はじめに

中国語で「戯曲」といわれる中国の伝統劇は、「程式」とよばれる演技の型を持ち、型を体现することに重きを置く種類の演劇である。京劇の場合でいえば、現在、演じられる役には生・旦・淨・丑という四つの分類があり、このうち生は男性役で旦は女性役と分けられるが、そのことは演じる俳優の性別によってあらわされるわけではない。言い換えれば、中国伝統劇とは役を技芸によって「示す」演劇であり、技芸の上で男女を演じ分ける方法を持っているのである。従って、役と俳優の性別は、必ずしも一致している必要はないといえるだろう。

●●●●●

たとえば、清代に至り、女性が劇場の舞台に立つことが禁止された北京では、劇場公演における旦はすべて男性によって演じられることとなる。中華民国成立以降は女性の舞台出演が可能になるものの、男女が同じ舞台の上に立つて共演することは禁止されていた。そのため、男班・女班という俳優の性別によって分けた一座ごとに公演を行った。すなわち、このとき男班には女性役を演じる男性が、女班には男性役を演じる女性がいたのである。

当時、女性の演じる伝統劇のことを「坤劇」、女班のことを「坤班」、演じる女性のことを「坤伶」「坤角」「女伶」などと呼んだ。民国初期の北京の坤劇に関しては、先行研究に吉川良和氏の「民国初期の北京における坤劇の研究」(『東洋文化研究所紀要』第八二冊、一九八〇)がある。この研

究によれば、北京における坤劇は上海、天津などの租界地から流れてきた坤伶の活躍により一九一五年ごろに全盛期を迎え、一時は男班をしのぐ人気を博すものの、一九一七年には衰退し始める。

その後、梅蘭芳など「四大名旦」といわれた俳優の活躍する時代を経て、従来脇役であった旦が主役を担うようになり、とりわけ男性による旦が演劇界の主流を占めるようになる。以降は旦に関していえば、男性と女性の俳優が並存していたものの、男性のほうが女性より優位であったといえるだろう。女性は女性であるがゆえに有力者からの迫害を受けやすく、婚姻などの理由により、舞台生命が短かったのである。

一九三〇年になると、京劇史上において初めて、男女共学による俳優養成機関が北京に開設される。これを中華戯曲専科学校といい、その教師陣はいずれも男性であったが、女子学生には女性役を専攻するような指導がなされていた。従って、中華戯曲専科学校の学生には女性役を演じる男性はいても、男性役を演じる女性は一人もいない。男性が女性役を専攻したのは、老女役や激しい立ちまわりを必要とする役など、男性の身体的能力がその役柄を演じるのに適している場合である。

この学校の特色の一つは、役と俳優の性別を、とりわけ女性に関して一致させ、それを規則としたことである。中

華戯曲専科学校は一九四〇年に運営を停止するが、この頃にはすでに役と俳優の性別を一致させるという価値観が京劇の中に入ってきていたのである。

その後、一九四九年から現在にかけて、京劇では役と俳優の性別を一致させることが原則化している。女性が男性役を演じる場合には例外も見られるが、女性役については、建国後の俳優教育において、男性の俳優が積極的に育成されることはなかったといえよう。

では、この役と俳優の性別を一致させるという価値観はどのように芽生え、原則化するにいたったのか。本稿ではこの問題を考える端緒として、北京にさがけて坤劇の公演が盛んであった上海の坤伶について探りたい。

上海といえば外国租界という特殊な環境を背景に、「海派」と称される、北京に比べて視覚的側面を発達させた京劇を生み出した場所である。本稿は、その上海を代表する新聞『申報』に掲載された劇評を中心に取り扱い、演じる側の男女の差異を「発見」する立場であった観客の視点の移り変わりを確認し、それがどのようににもたらされたのかを知ることを目的とする。

一 清末の上海における坤劇

まず初めに、清末の上海における坤劇の状況を、『申報』

の記事を参照しながら確認しておきたい。なお、本稿では京劇史研究の一環として坤劇を扱う目的から、その対象を「髦児戯」以降とした。「髦児戯」以前の坤劇や、他の地方劇の坤班については、考察の補完として扱う以外はひとまず措くこととする。

髦児戯とは上海の同治年間にはすでに見られる名称で、女性ばかりを集めた一座によって演じられた。「毛児」「帽児」「猫児」などとも表記されるが、本稿では引用を除き「髦児」で統一した。これは同治年間の末期、李毛児という俳優が貧しい少女たちを集めて微調小戯や京劇の折子戯を仕込み、一座を組織したことに由来する。光緒年間に至ると同様の一座が多数出現し、坤劇専門の劇場も出現するほどになるのだが、以下、その経緯を順に追ってゆく。

上海に最初に京劇が進出したのは、一八六七年（同治六年）、満庭芳という劇場の開場による。この劇場は共同租界内の宝善街（現広東路）に建てられ、天津から呼ばれた一座による上演が行われた。^③

今「劇場」という語を用いたが、満庭芳は北京の劇場様式に倣って建築されており、中国語で「戲園」「茶園」などと呼ばれる旧式の舞台である。上海に中国人の手による額縁式の舞台が登場するのは一九〇八年（光緒三十四年）、新舞台の開業まで待たねばならない。

ただし、上海の旧式の劇場は、北京とは大きく異なる点

があった。それは京劇が進出した頃から、すでに舞台に対して正面を向いて座る座席が設置されていたことである。やがて光緒年間に入ると、すべての座席が舞台と向き合う形で設置される。これは同時期の北京の座席が、舞台に身体の側面を向けて座るように設置されていたのとは対照的な現象といえよう。北京の観劇習慣が「聴戯」と称されるように耳で聞くものであったのに対し、上海では早くから、演劇を見るものとらえていたのである。^④

『申報』が創刊された一八七二年（同治十一年）、髦児戯は次のように描かれている。

好是吳中窈窕娘、春風一曲斷人腸、只因聽慣京班戲、近日兼能唱二黃。

吉祥街却不尋常、惟見行人站兩旁。忽聽一聲鑼鼓響、髦児戯正開頭場。^⑤

呉の麗しい娘の春風の曲に断腸の思になる。ただ京劇を聴きなれたため、最近では二黄（京劇で用いられる節の一種）をもうたう。

吉祥街はただごとでない、見物人が通りの両側を埋めている。にわかに聴こえるかねとたいこの響き、髦児戯が始まったところ。

帽児新戯更風流、也用刀槍與戟矛、女扮男装渾莫辨、人人尽說杏花樓。^⑥

帽児新戯はさらに粹、刀やほこをも使う。女の男装も見分けがつかず、人みな噂する杏花楼。

ここでは髻児戯がすでに人気を博していたこと、そして京劇がすでに流行していたこと、武器を用いた演目をも上演したこと、男性役がいたことなどがうかがえる。なお、杏花楼とは英租界大馬路（現南京東路）にあったといわれる髻児戯の劇場である。

ところで、同年六月、上海道台沈秉成と各国領事は、共同租界である洋涇浜地区で女芸人が花鼓戯をうたうことを禁じている。以後、『申報』上でも風俗を乱す「淫戯」の禁演が頻繁に訴えられるようになる。それらの文章からは、当時の劇場の様子をうかがうことができる。

百般穢褻、萬種淫汚、不顧衣冠之滿堂、不問男女之雜座。^⑦
いろいろの猥褻やあれこれの淫らな演技、劇場中が服装もい加減な客ばかりで、男女混合で座っている。

若花鼓戯、則以真女真男、當場弄、凡淫艷之態^⑧（後略）。
花鼓戯のように、本物の男女が、その場でいろいろの淫らな仕草をしている（後略）。

これらの記述からは、当時の座席が男女混合であったこ

と、花鼓戯においては男女が共演していたことがわかる。

一八七三年（同治一二年）の一二月には、人気俳優楊月楼が広東商人豊氏の娘をかどわかし、あわせて財宝を持ち逃げしたとして逮捕される事件が起こる。この事件は『申報』上に関連記事が連続して掲載されるなど社会問題に発展し、翌年一月には淫戯の禁演に加え、女性の観劇の禁止を招くこととなった^⑨。

しかし、この決定に対しては、女性の貞操觀念と観劇は関係ないとする反論がすぐさま寄せられている^⑩。また、淫戯の禁演に関しても、その後光緒年間に至るまで何度も禁演命令が出されているとを見ると、必ずしも徹底されていなかった様子がうかがえる。

然而近日以来、戲館之演淫戯者、仍復日盛一日。（中略）俾少年子弟與夫青年婦女見之者、面紅耳熱、心旌搖搖、月下花前、目挑眉語、無所不至^⑪。

しかるに最近、戲園で淫戯をするもの、また日ましに盛んである。（中略）若い男性や年頃の女性でこれを見るものは、心揺さぶられ、月の下、花の前にいるごとく、目くばせなど何とかして情を伝えようとする。

これらの状況を鑑みると、上海の観劇環境は比較的開放的なものであったといえるだろう。一八八〇年（光緒六年）になると、「燈彩戲」という照明効果や背景幕、セットを用

いた演目が出現する。ちなみに、北京で照明が用いられるのは劇場の夜間営業が解禁された一九〇七年(光緒三十三年)以降である。⁽¹³⁾この燈彩戲を始めとして、一八八〇年代から一八九〇年代にかけては、「真刀真槍」や「真馬」など、舞台上に実物をのせることが流行する。また「時装」と呼ばれる同時代の衣裳の使用や、同時代の事件に材をとった新編演目の創作も開始された。

ただし、この現象に自然主義演劇の追求といった芸術上の理由を見出すことは困難であり、むしろ興行成績のため、視覚的な刺激を求める観客の需要に応えた結果と見なすのが妥当であろう。いわば実物の使用は「見世物」としての効能を果たしており、この頃から舞台における視覚的要素の追求が顕著になったことをおさえておきたい。⁽¹⁴⁾

一八九〇年(光緒一六年)一月、英租界は髦兒戲に停演命令を出す。

英租界地方、初時⁽¹⁵⁾有某妓購置雛鬟學習唱戲、名曰猫兒班。紅氍貼地、翠袖□風、繞梁喝月之声、撥雨撩雲之態、足使見者悅目、聞者蕩心。(中略)英會審員蔡二源太守、以其傷風敗俗、商諸麥總巡捕頭、下令禁止。

英租界では、以前ある芸妓が雛妓を買い入れて芝居を覚えさせており、その名を猫兒班という。赤い絨毯が地に敷かれ、翠の袖が風に□、梁をめぐる堂々たる声、男女の情

をあらわす姿は、見るものをうっとりさせ、聴くものの心をゆさぶる。(中略)英會審員の蔡二源太守は、その風俗を損なうことにより、これを麦總巡捕頭と相談し、禁令を下した。

停演の理由は風俗を乱すためであり、そのため再び淫戲と認められた演目が禁演となった。なお、淫戲の禁演の通達には、髦兒戲の中に男女を分けていなかったものがあるとの記載も見られる。これはおそらく、一座が男女共演を行ったことを示しているのである。

又查有小毛兒戲、男女不分、演唱淫曲、尤屬敗壞風氣、⁽¹⁶⁾必應禁絕。

また調べると小毛兒戲というのがあり、男女を分けず、淫らな曲をうたい、とくに風紀を損なっている。必ず禁止し絶やすべきである。

当局のこのような干渉を受けて、坤劇は坤劇だけで独立した上演場所を持つようになる。まずは一八九四年(光緒二十年)、美仙茶園という坤劇専門の劇場が二馬路石路口(現九江路福建路口)に開業する。以後、一八九九年(光緒二十五年)開業の群仙茶園など、坤劇専門の劇場が続々と出現した。群仙茶園は四馬路胡家宅(現福州路)に開業し、一九一六年の閉館まで、最も長期間にわたって営業していた坤劇の劇場である。

一九〇六年（光緒三十二年）、『申報』に王鐘麒の手による「論戲曲改良與群治之關係」という文章が発表される^①。その主張は「政治を改革せんと欲すれば戲曲の改良をもつて起点とせよ」と、社会教育としての演劇を訴えたものである。当時、潘月樵、夏月珊といった俳優らによつて演じられた時装戲では、実在の革命家が描かれ、新聞、雑誌等の言論と相まつて世論に影響を及ぼしていた。

こうした背景の下、募金活動と銘うったチャリティー公演が頻繁に催されるようになる。一九〇七年（光緒三十三年）一月には、華洋義振会が江北水害のため坤伶を集めて英租界大馬路でチャリティー公演を行った^②。一九〇九年には潘月樵、夏月珊らの呼びかけにより、病院と孤兒院支援のための大規模なチャリティー公演が行われ、坤班を擁する群仙戲園もこの公演のために協力したとの記載が見える^③。

一九二五年にこの頃の状況を振り返つて書かれた「二十年前滬上坤班之概況」によれば、坤伶の中には当時、金月梅など男性に拮抗する人気を博した女性がすでに出現していた。

群仙初創、金月梅（少梅之母）以花衫独歩者多年。男班諸伶、莫能相抗、職是故也。（中略）然以色芸衡之、肥逾阿環、噪低而細、不擅大戲。每日所演者、無非『売胭脂』『送銀燈』一類之俏戲、金即恃其姿首、為打倒正角

（按劇班以鬚生、正旦、武生、淨角為正角、称四台柱。與每齣中之正配角不同）突過男班之利器焉。

群仙の創立当初、金月梅（少梅之母）が長く花衫の筆頭であった。男班の諸伶が対抗できなかったのも、ただこのゆえである。（中略）しかし色芸で評価すると、丸々とふとつて、声は低く細く、長い演目を得意としなかった。毎日演じるのは『売胭脂』『送銀燈』などの色っぽい演目ばかり、金はその容貌を頼りに、主演を倒し（一座では鬚生、正旦、武生、淨角が主演であり、四台柱といわれる。演目の中の主役脇役とは異なる）、男班を破る武器とした。

坤伶は一般に声量に乏しく、通して演じる長い演目を得意とせず、性的な要素を具えた短い演目で色芸を見せるのが常であつた。その際用いるのは「花旦」というしぐさやセリフを主とする役柄であり、これは旦でいえばうたに重きを置く「正旦」よりは格の低い脇役と見なされていた。ところが金月梅は、当時一座の中心的存在であつた、正旦などの男性による主演に対抗するほどの人気を博していたという。一九三八年に出版された徐慕雲『中国戲劇史』（世界書局）には、金月梅の演劇に新しい工夫があつたことが伝えられている。

她一到天津一連唱演了一百天、但在這一百天沒有一出是雷同的、哄動了天津所有的觀衆。她有這樣的 Repertoire

(劇目)、仍然還是不滿足、自己又編出許多的家庭社会新戲。(中略)她的演出法雖沒有什麼大改良、但是她發明了用真道具上台。同時她廢止了像京劇那樣的刻板道白、她都是実用了京音。至於她的配角簡直就講天津的土話、所以觀客都很歡迎他們。

彼女は天津に来るや百日間公演し続け、しかしこの百日間一つとして同じ演目はなく、天津中の觀客を沸き立たせた。彼女はそれらのレパートリーがありながら、なお満足することなく、自分で多くの家庭や社会の新演目を創作した。(中略)その演じ方には大きな改良はないものの、彼女は実物の道具を用いることを發明した。同時に京劇の型通りのセリフをやめ、京音を用いた。脇役にいたっては天津の方言を話し、そこで觀客に大うけした。

金月梅が男班に對抗するために發明した方法とは、実物の道具を用いること、そして難解な京劇のセリフの發音を、よりわかりやすい、觀客にとって身近なものに改めたことである。それは意圖的に選択された方法というよりは、先に述べた坤伶の技芸上の弱点を補うために用いられたというべきかもしれない。しかし、上海における坤劇は、清末の段階ですでにこのような新しさを具えた坤伶を生み出すに至っていたといえる。

では、それらの坤伶に向けられる觀客の視線とはどのようなものであったのだろうか。一九一一年(宣統三年)七

月より、『申報』上の劇評が急激に増加し、中華民国成立以降、坤劇の劇評も少しずつではあるが發表されるようになる。次に、劇評から見る觀客の視点の変遷を見てゆきたい。

二 「見世物」としての女性

一九一二年(民国元年)、潘月樵、夏月珊らの發起により、伶界聯合会という俳優の組織が成立する。これは孫文の批准も受けた公式なもので、社会的に「伶」という身分を職業として宣言することを意味するものである。中華民国成立以降、俳優のことを「芸員」と称する劇評もあらわれ、社会の俳優に対する意識は変わりつつあった。同年九月一二日には『申報』に以下のような文章が發表され、坤伶の資格について言及がなされている。

雖然髦兒戲者、不過以名妓客串、僅有文場而無武場、馬班則系歌妓於馬上演之而已。要皆以妓兼優、尚不得謂完全之女伶。自漢鎮髦兒戲園中、有王家班高家班出、以武場見長、頗負時譽。未幾而滬上髦兒戲園中、亦以武場競勝於舞台。而女伶之資格、乃於是乎完備。

けれども髦兒戲とは名妓の「客串」(客演)に過ぎず、うた中心の文戲があるだけでたちまわりをする武戲はなく、馬班とは芸妓が馬に乗ってこれを演ずるのみである。いず

れも妓と優を兼ねているのならば、まだ完全な女伶とはいえない。武漢の髦児戲園からは王家班、高家班の一座が出ており、武戯に長けて一世を風靡した。ほどなく上海の髦児戲園でも、また武戯によって舞台を制した。女伶の資格は、ここにおいて完備されたのである。

ここでは、「妓」と「優」を兼ねる者は完全な俳優としては認められず、その技芸も芸妓が宴席で余技を披露する程度にうたうだけでなく、うた中心の文戯に加え、たちまわりもできてこそ俳優としての資格を備えることができるべられている。

『申報』の劇評の主要な書き手である、男性の知識人が坤劇を見ると、そこに演じる側が女性であることの特性が描かれることはあまりない。多くは男性の演じる従来の京劇を規範とした技芸の比較に終始しており、その価値基準は技芸の巧拙に置かれている。彼らの判断に演じる側の性別という概念はほとんど感じられず、技芸の習熟という観点から、坤伶には未熟な者が多いという一般論が語られる程度である。

しかし、劇評に描かれる劇場の風景からは、劇評を書くような立場にいない一般の観客の視線が、必ずしも坤伶の技芸には向けられていないことがうかがえる。一九一二年の劇評には、当時の坤劇がどのような存在であったかが端的に描かれている。

宝善街某女戲園正序掛一大黑板、上大書喝采諸君、不可高聲、敬求文明、務宜自重云云。然觀劇者仍旧「好媽媽」連聲不絕。（中略）只見多排淫戲、而女伶之做作、較男伶更淫。園主之心、實欲誘引觀劇者（後略）。

按該園女伶中、儘有能唱之角、不演淫戲。

宝善街の某女戲園の一階席には大きな黑板が掛かっており、その上には「喝采の皆さん、大声を出さないで下さい。謹んで礼儀正しくし、自重されるようお願いいたします」などと大書してある。しかし観客はやはり「かわいこちゃん」の掛け声を絶やさない。（中略）ただ淫戲を多く演ずるのみであり、その上女伶のわざとらしさは男伶とくらべてさらにいやらしい。園主の意図はまさに観客を呼び寄せることにある（後略）。

按ずるに、この戲園の女伶の中で、うたえるものだけは淫戲をしない。

ここでは観客は多分に性的な関心を持って坤劇を見に来ており、演じる側が女性であるという「性」を重視した掛け声が、技芸の巧拙とは関係なく掛けられている様子が描写されている。

ただ、うたえる坤伶は淫戲をしなかったとあるように、ある程度技芸に自信を持つ坤伶は、そのような扱いに甘んじていたわけではない。

繼以白玉梅之『烏龍院』。演至宋江以足置閻婆惜身上時、某瘟生大呼有趣來、恩愛來。白伶怒之以目、輕罵曰好不要臉。某瘟生面赤而遁。

つづいて白玉梅の『烏龍院』である。宋江が閻婆惜の上に足をおろすところまで演じると、ある世間知らずが「面白くなってきた」「もつと仲良く」と大声で叫んだ。白伶はこれに目で怒りをあらわし、「この恥知らず」と小さく罵った。世間知らずは赤面して隠れた。

坤伶は時に劇中のセリフに託して、それとわかるように即興的な演技で観客を罵っている。ただし、このような即興を含めた坤伶の反応や演技も、掛け声をする側にとつては坤劇を見る楽しみのうちだったのではないだろうか。

では、当時の坤伶の技芸とは、はたしてどのようなものだったのか。一九一二年一月三〇日、「女丹桂」と呼ばれた劇場で坤劇の公演が行われている。同年一二月、その劇評が『申報』上に二日にわたって掲載された。書き手の「玄郎」は一九一二年から一九一三年にかけて『申報』に頻繁に劇評を発表している人物である。彼は文章の冒頭で、自分は今まで坤劇をほしひままにふざけて規範を守らず、劇の筋もないものと見なしていたので、足を踏み入れることがなかったと坤劇観を語っている。

前晚該園案目拉客、各角倒串。応友人之招、始往聽焉、

入園後即聞采声堂声、相繼雷動、真有一字一叫好、一句一擊節之概。予訝謂不図坤班之進歩、一日千里、竟遠出老譚之上。不然、何座客傾倒乃爾。友笑曰、彼輩俱以目当耳者。其叫好也、用意在五声六律之外、非局外人所得窺測也。予始恍然。

昨晚この戯園の客引きが客をつかまえ、各坤伶が「倒串」(専門外の役を演ずること)をするという。友人の誘いに応じ、初めて聴きに行った。入園するとすぐに聞こえるのは場内の喝采、鳴り続く雷のようであり、まさしく一字うたつては「いいぞ」と叫び、一句うたつてはほめるという有様である。私が「坤班の進歩は一日千里、まさか譚鑫培をはるかに越すとは思ひも寄らなかつた。さもないれば、どうして観客がこのような傾倒するだろう」といふかしんで言うと、友人は笑って答えた。「彼らは目を耳としているのだ。その掛け声も、ねらいは音律とは別にある。部外者のうかがい知れぬところだ」。私は初めてはたと悟った。

ここでは、先に述べたような坤劇の観客独特の観劇習慣に、日常的に観劇をしているはずの書き手も驚きを感じている。おそらく坤劇の観客層はほかの劇場の観客層と異なり、例えば男性による京劇を見る層との間には、棲み分けがあつたのだろう。

この日の劇評によれば、張少泉という坤伶が『拾黄金』という演目の後、自身の持つ様々なレパートリーを披露す

る。そのうちの 하나가、一人で『二進宮』をうたうというものである。

又唱『二進宮』、以一人而兼唱三脚、声声逼真、閉目動聽、幾不辨為独脚戲矣。

また『二進宮』をうたい、一人で三役を兼ねてうたった。いずれのうたも真に通り、目を閉じて聴けば、ほとんど一人芝居とはわからない。

『二進宮』とは、明代穆宗の崩御した後、李艷妃の父李良の画策する陰謀とそれを諫める二賢臣を描いた人気演目である。青衣、正淨、老生と三つの役柄が鼎立し、それぞれが掛け合いでうたうところがこの演目最大の見所である。

張少泉はその三者の歌唱をうたい分け、しかも目を閉じて聞けば一人でうたっているとはわからなかったほどであるという。劇評の結びではこの張少泉に「鳳毛麟角」の称号が与えられており、当時芸達者な坤伶は一人で各種の役柄をこなすことができた。ただしここでは、その技芸は一人で演じて見せることで、いわば宴席で余技を披露するような形で観客に提供されていたことがわかる。

翌日の『申報』に掲載された劇評の続きには、当時の坤劇の持っていたであろう娯楽性が、次のように描写されている。

『紡棉花』。十三旦唱天津小曲、音韻嬌嫩、如雛鶯出谷、婉轉嬌啼。白玉梅唱蘇州小調、即以樓外樓之實事、編成文曲、且句句合韻、頗見靈敏。

『紡棉花』。十三旦は天津小曲をうたい、発声は弱々しく、さながら鶯のひなが谷を出るごとく、さえずるようになまめかしくうたう。白玉梅は蘇州小調をうたい、樓外樓の話に歌詞に織り込み、その上に句ごとに韻もふみ、すこぶる聡明である。

『紡棉花』とは、ある日、妻が機織りをしながら各種の小唄をうたっているところへ、長く留守にしていた夫が帰宅する。夫が外から他人のふりをしてからかい、銀一錠を投げ込むと、妻は門を開けてしまうという話である。もともと、この演目において筋は単なる枠組みに過ぎず、観客をひきつける部分は劇中歌としてうたわれる各種の地方劇や小唄、それに正体を隠した夫と妻の色っぽいやりとりにあったのであろう。

白玉梅はこの演目の中で、当時開業したばかりの屋上庭園樓外樓のことを歌詞に織り込んだという。その押韻の巧妙さを劇評は書き記しているが、当時観客が坤劇に求めているのは、そのような型にはまらない、時に様式を逸脱するような娯楽性だったのではないだろうか。

それは、劇や技芸を見る娯楽というより、「見世物」を見

る娯楽に近い。そこに完成された様式の美は必要なく、目の前の刺激を消費することに興趣がある。従って坤伶が思ひも寄らぬ機知や観客との交流を見せてくれれば、そのほうが面白いのである。だからこそ、坤劇の観客は坤伶の気をひくような、時には演技の邪魔にすらなる掛け声を掛け続けたのではないだろうか。

一九一三年、上海の坤劇の状況について、先の劇評を書いた玄郎は以下のようにまとめている。

滬上之坤班凡三、以角色之完美論、当推丹桂。(中略)

雖價格常定一二角、而客座頗形發達、且包銀短小、開銷又省。(中略)就現今而論、聽戲於坤班、洵可謂儉物美。

上海の坤班はおよそ三つ、坤伶の技量では、丹桂を推さねばなるまい。(中略)價格が常に一、二角であるというものの、席の売上はすこぶるよく、その上給金は少ないので、経費も節約できる。(中略)今現在でいえば、坤班の芝居を見るのは、まことに價格が安くて物がいいといえる。

当時の広告を見ると、夜の公演の場合、坤劇の劇場女丹桂では「正庁」という一階席が二角、群仙茶園は三角である。一方、京劇の主要な劇場では、同じ席が五角から一元する。この価格設定から見ても、男性の演じる京劇と比べた場合、坤劇は明らかに格下の娯楽だったといえよう。

そのような位置付けにあった坤劇を劇評の対象とした玄

郎であるが、一九一三年の劇評では坤伶周桂宝の『二進宮』を見て、以下のような苦言を呈している。

提足全副精神、惟於頓挫上推波助瀾、裝腔做勢、以取巧偷鬆。『曖曖挨挨』之声、幾於無句不有、迹近花腔、殊無足取。(中略)然坤角体氣、大都虛弱不堪、全材甚不易得。

全精力を出して、ただふしの抑揚を大げさにして、もったいぶり、うまくごまかしている。『アイアイ〜』のうた声を用いないところはなく、『花腔』(裝飾音)すれすれであり、全く取るに足りない。(中略)坤伶の体質はおおむね極めて虚弱で、完全な才能を得ることはなはだ難しい。

男性による従来の京劇を正統と見なす観客には、当時の坤劇は技芸の未熟な、俗っぽいものに見えたのである。また実際、全面的な技芸に秀で、技芸のみで観客の眼を満たせることができるような坤伶は希少な存在であった。坤伶の多くは、技芸を売るといよりは、技芸を見せる自分そのものを見世物にして売っていたといべきだろう。観客は、坤劇に俳優である女性の技芸を見ていたというよりは、技芸を見せる「女性」そのものを見ていたのである。照明効果や背景幕、実物の道具など、視覚的な刺激が劇を見る楽しみの一つであった上海において、技芸を見せる女性もまた、目新しく刺激的な見世物であったのではないだろうか。

三 「男女合演」——演じる側の性差の発見

坤劇専門の劇場が登場して以来、俳優は男女に分かれて別の劇場で公演するようになった。しかし、『申報』の広告には「男女合演」を謳ったものが時折見られ、男女が舞台上で共演することが全行われていなかったわけではない。一九〇九年（宣統元年）一月二五日には、坤劇の劇場であった丹鳳茶園が男班の名優を集め、男女共演を行っている。ただしこの男女共演には禁演命令が出され、広告は二月一九日まで掲載され続けるが、その後は再び坤劇の上演に戻っている。

一九一三年九月二〇日の『申報』にも男女共演の広告が見られるが、当時、仏租界を除き、共同租界内では中国人の男女共演は禁止されていた。比較的長期間にわたる男女共演を行い、劇評などから観客の反応が確認できる例は、一九一四年、文明戲の劇団であった民興社の公演である。

文明戲とは、中国演劇の近代化の一過程であり、伝統劇の要素と「話劇」といわれる近代劇の要素を併せ持つ過渡期的な演劇である。一九〇七年、日本の新派劇に影響を受けた中国人留学生たちによって始められた文明戲は、一九一四年の上海においては、新民社、民鳴社、啓民社、開明社、文明新劇団、春柳劇場など「六大新劇団」といわれた

主要な劇団が出揃い、京劇をしのぐ勢いで演劇界の中心を占める存在となっていた。

この年、『申報』には当時「新劇」と称された文明戲の劇評が頻繁に掲載され、これまで男性のみで演じられてきた文明戲の中に、女性の劇団や男女共演の劇団が出現している。では、文明戲の舞台にあらわれた女性とは、当時の演劇界と観客にどのような影響を与えたのだろうか。

一九一四年八月四日、『申報』に普化社女子演芸団の開演広告が掲載される。それによれば、脚本は古今東西の有名な伝記から最近の事件や政治、社会、家庭に関するもので、勸善懲惡の内容を持つものを募集しており、照明、背景、時装を用い、洋装や古装の劇もできるといふ。演じる女性は大半は皆、学のある優美な閨閣秀媛。訓練してすでに数ヶ月の長さ」と宣伝されており、比較的演劇経験の浅い、従って坤劇の出身ではない女性が舞台に立ったと見られる。

普化社女子演芸団は八月一日に『家庭恩怨記』を上演しているが、八月三〇日には女子劇団の解散が伝えられるところを見ると、その活動は長く続いていない。解散の理由は、左記のように記される。

滬上發現女子新劇団、人数既多、流品必雜。既於女界名譽有関、且於地方風化有碍。²⁹

上海にあらわれた女子新劇団は、人数が多いため、必ずや様々な人がいる。女性界の名譽に關わるだけでなく、地域の教化にも害を及ぼしている。

また、当時の女性による文明戲の様子は、以下のようにも伝えられている。

上海自新劇中興甲寅而後、始有女子单独演新劇。初上台、扭捏作態、步履生硬、甚或拳止失指、囁嚅不能出一語。習之久、稍可寓目〔目〕、觀者漸集、卒能一幟独標、另闢殖民地。人見其投機生業、事半功倍、一時紛紛繼起、達數百人之多。惟男新劇家最初發起、猶多學界中人、而女新劇家自始即無大家閨秀。流品之雜、身價之卑、亦可坤伶等齊觀。³⁰⁾

上海では新劇の中興といわれた甲寅よりの後、初めて女子が単独で新劇を演じるようになった。舞台上上がったばかりの頃は仕草もわざとらしく、歩き方もぎこちなく、動作を間違え、口ごもって一言も出てこないことすらあった。訓練してしばらくすると、少し見れるようになった。観客が徐々に集まり、ついに独立して旗揚げし、別に植民地を拓いた。人はその機に乗じ、事業は半でも功利は倍なのを見てとり、瞬く間に続々と興り、数百人にも達した。ただ男の新劇家には最初発起したとき学界の人間が多数いたが、女の新劇家には初めから名門の令嬢はいなかった。人品の乱れや身分の卑しさにおいて、また坤伶らと等しいものであった。

これらの状況から鑑みるに、文明戲の舞台に立ち始めた女性たちは、必ずしも広告に謳われたような閨秀揃いではなかった。また、女性による文明戲が増加した理由として、ここでは投機的な動機が挙げられていることにも注目したい。九月二三日には、民興社が仏租界で「男女合演新劇」の上演を開始する。ただし欧陽予倩の回想によれば、この男女共演も客寄せのために行われたに過ぎない。

民興社は蘇石痴主持的、他原是新民社的演員兼後台主任、因和王無恐、汪優游不合、就退出另組民興社、在法租界共舞台首創男女合演。(中略)他辦民興社只是同新民爭氣、搞男女合演也不過是借以号召。³¹⁾

民興社は蘇石痴が主宰しており、彼はもともと新民社の俳優兼裏方主任であった。王無恐、汪優游と合わなかったため辞めて別に民興社を組織し、仏租界共舞台で初めて男女共演を行なった。(中略)彼が民興社を興したのはただ新民社との競争意識からであり、男女共演を行なったのも客寄せの口実に過ぎない。

民興社については、徐半梅『話劇創始期回憶錄』にも同様の回想があり、中国話劇史においては低俗であったということで見解が一致している。³²⁾その公演の様子は、『申報』の劇評には以下のように描写されている。

教戲一幕。諸女子俱能唱幾声旧劇、亦多可取。石痴演張瞎子、離奇怪誕、令人解頤。與林劍粉途遇、劍粉忽哭忽笑、痴態可憐。瞎子若離若合、信鄙可嗤。予謂此幕、可称全劇中之野狐禪。

「教戲」的一幕。娘たちはみないくらか旧劇（京劇）をうたえ、またなかなか見るべきものがあつた。石痴は「めくらの張」を演じ、突飛ででたらめ、人を笑わせようとする。林劍粉と行き逢い、劍粉は泣いたり笑ったりしてばかげた様が哀れであつた。「めくらの張」はつかず離れずで、田舎臭さが滑稽である。思うにこの一幕は、劇中の外道である。

「林劍粉」とはこの新編演目『俠女伶』の女性主人公で、女性の沈儂影が扮している。「石痴」とは民興社の主宰者蘇石痴で、男性である。民興社の劇中にはしばしば京劇の歌唱が挿入され、劇中劇のような趣向で女性たちや蘇石痴によつてうたわれた。また、時に男性が女性役に、女性が男性役に扮するというように、わざと役と俳優の性別を逆転させて演じるといふことも行われた。

この点から見ても、当時の文明戲における女性の起用が、やはり「見世物」としての扱いに過ぎなかつたことが指摘できる。従つて一九一四年の段階で、文明戲に自然主義演劇の意図を持った男女共演を認めることはできない。では、文明戲の舞台にあらわれた女性の姿は、観客の審美観に全

く影響を与えなかつたのだろうか。

当時、春柳劇場で女性役を演じていた欧陽予倩は、春柳劇場が興行的に成功しなかつた理由を回想し、女性を起用しなかつたことに触れている。

因為人家到劇場裏来、不必一定看戲、而志在看人、當時有幾個有名的女子、我們沒有羈縻、也是為人所認為失敗的。（中略）我們始終認定戲劇是神聖的、尤其演員要有人格、利用和幾個莫名其妙的女子交際去吸引觀眾、便跟着胡鬧、哪裏還能談戲劇。

人は劇場に来て、必ずしも劇を見るとは限らず、その目的は人を見ることにあるからだ。当時何人か有名な娘がいたが、私たちはつなぎとめることをせず、それも人には失敗と見られた。（中略）私たちはいつも演劇を神聖なものとして見なしていたし、とりわけ俳優には人格が必要であると考えていた。おかしな娘たちとのつきあひを使つて観客を呼ぶと、でたらめに追従してしまふ。それでどうして演劇を語ることができるだろうか。

しかし、『申報』一九一四年九月二〇日、民興社の男女共演に際して発表された「論男女合演」という一文では、男性のみによつて演じられていた文明戲の舞台に女性が立つことについて、次のように記されている。

四日之晩、且有男女合演之新劇、出現於民興社。行見驚噴燕叱、別擅勝長。巾幗之氣、必有愈於頭巾男子之摘揉造作者。吾輩觀客、得此新眼福、寧非幸事。然而吾願民興社主人、常以實事求是為念、勿視女伶為亮座之鉤餌、勿為反對者之危言所中。

四日の晩、まさに男女共演の新劇が民興社にあらわれようとしている。やがて女性もさえずるようになり、長所を發揮するだろう。女性の気概は男性のわざとらしくふるまうものに必ずやまさるだろう。われわれ観客は、この新しい眼福を得て、どうして幸せでないことがあるうか。しかし私は民興社の主宰者に、常にありのままを語り、女伶を観客動員の餌と見なさず、反対者の危言に陥ることのないよう願いたい。

書き手の「鈍根」は、先に挙げた民興社の劇評を書いた人物である。彼は民興社の公演にさきがけてこの一文を発表し、主として風紀の点から、商業主義的な男女共演を行うことに批判的な意見を表明した。ここでは彼が男性の演技を「わざとらしい」と述べていることに注目したい。この記述からは、彼が男女共演のもたらす効果に関心を持つて観劇していたことがうかがえる。このような関心の背景には、役と俳優の性別が一致していることを自然と見なす価値観が、ある程度観客の間に芽生えていたことを見出せるのではないだろうか。

また、春柳劇場にも出演し、伝統劇の劇評家としても活躍した馮叔賢は、「男女共演をするのであれば、必ず女性が旦となり、男性が生となるべきである。男性が女性役に扮する、または女性が男性役に扮するのは、すべて一種の不自然な状態なのである」とはつきり述べている。

文明戲を見るときに観客に芽生えたこのような感覚は、やがて坤劇を見るときに審美観にも浸透していったと見られる。例えば一九一八年には、北京における坤劇の衰退が『申報』上でも伝えられ、坤伶が役柄を転向する現象が起る。

北京坤伶、其非習小旦者、紛紛改演小旦。叩其故、曰小旦可以受人捧、使人歡迎、令人顛倒。

北京の坤伶では、小旦を専攻しないものが、続々と小旦を演ずるようになった。そのわけを問うと、小旦は人にひいきにされ、人氣があり、人を夢中にさせるからであるという。

「小旦」とは若い娘役のことである。坤劇そのものが衰退した北京では、坤伶は若い娘役を演じることで、かろうじて舞台上に存在することができた。当時北京では、梅蘭芳ら男性による旦がすでに活躍していた。その中で、坤伶の需要が若い娘役のみ集中したということは、観客の審美観の中に、女性の扮する女性役の美を特別視する感覚が生

まれていたからではないだろうか。

一九一八年には、もう一つ象徴的な出来事が起こっている。それは、梅蘭芳が五作目の時装戯『童女斬蛇』を発表し、これを最後に時装の試みを放棄したことである。同時代の衣裳をつけ、京劇の様式を用いて同時代を表現することには限界を感じたというのがその理由であり、梅蘭芳は問題点を以下のように述べている。

時装戯表演的は現代故事。演員在台上的動作、應該儘量接近我們日常生活裏的形態、這就不可能像歌舞劇那樣处处把它舞蹈化了。在這個條件之下、京戲演員從小練成功的和經常在台上用的那些舞蹈動作、全都學非所用、大有「英雄無用武之地」之勢。

時装戯が演じるのは現代の物語である。俳優の舞台上の動作は、できるかぎり私たちの日常生活の姿に近づけねばならず、これでは歌舞劇のようにいたるところを舞蹈化することができない。この条件のもとでは、京劇の俳優が小さい頃から訓練してつくり上げ、舞台上でいつも用いている舞踊的な動作を学んでも使うことができない。「英雄も腕をふるう場所なし」というわけである。

この発言からは、梅蘭芳が京劇を演じるとき、役を「示す」ものだと認識していたことがうかがえる。従って、役を示すための技芸を制限する時装戯は、男性である梅蘭芳

にとつて、舞台の上での女性らしさを損なうものであっただろう。

北京の坤伶が若い女性役に転向せざるを得なかった現象と、梅蘭芳が時装戯の試みを断念した理由からは、当時の観客が京劇を見るとき、それが役を示しているという認識以外の価値観も持っていたことがうかがえる。

観客はすでに、技芸をする女性を見世物として見たがっているわけではない。むしろ一定の度合いにおいて、役と俳優の性別が一致していることのもたらす効果を感じ取っていたからこそ、女性の扮する女性役を美と感じ、それを認めたのである。梅蘭芳は、とりわけ時装戯のように同時代を直接反映する題材を演じるとき、観客の審美観の中に従来の京劇を見る視点とは異質なものがまざりつつあることを敏感に察知していたのではないだろうか。

さらに一九二〇年の『申報』では、京劇の男女共演を行っていた乾坤大劇場の劇評において、以下のような感想が洩らされている。

乾坤大劇場、亦以男女合演、号召游客。然所有男伶、不過打幾場武場而已。其中重要角色、俱女伶是選。近忽□入一金景萍（景萍男伶所演皆花衫戲）、偶觀其所演三劇、為『虹霓閣』、『五家坡』、『烏龍院』、所飾為東方夫人、王宝川、閻惜姣三人。却以女伶唐秋桂飾王伯当、孟筱冬飾

薛平貴、陳惠峰飾宋江。顛倒鴛鴦、令人笑煞。

乾坤大劇場もまた、男女共演によって客を呼び寄せている。しかしすべての男伶はいくつかのたちまわりの演目を演じるに過ぎない。重要な役はすべて女伶が選ばれている。最近金景萍（景萍は男性で花衫戯ばかりを演じる）というのがおり、たまたま『虹霓関』、『武家坡』、『烏龍院』の三つの劇を見ると、東方夫人、王宝釧、閻惜姣の三人に扮していた。逆に女伶の唐秋桂が王伯当に、孟小冬が薛平貴に、陳惠峰が宋江に扮している。男女が逆になっていて、抱腹絶倒である。

ここでは観客は、役と俳優の性別の逆転に注目している。あるいは、劇場側のねらいは民興社の男女共演と同様、観客の動員にあつたのかもしれない。いずれにせよ、伝統劇を見るたびに俳優の性別にこだわる感覚は、伝統劇が男性のみ、あるいは女性のみによって演じられていた段階には見られなかったものである。男女別の上演であれば、観客にとって俳優の性別は観劇行為の前提に過ぎない。従つて、俳優の性別がどちらであれ、俳優は役を示しているという前提のもとに観劇行為は成立していたのである。

そのとき、坤伶が女性であることを目的として坤劇に通常観客はいたとしても、役と俳優の性別が一致していることにこだわる必要はなかった。演じる側の性別の違いに注目し、役と俳優の性別が一致していることを求める感覚は、

中華民国成立以降の男女共演と、文明戲や時装戲など、同時代を題材とする劇の隆盛を経て「発見」されたのである。

四 坤伶に求められる「自然」

一九二三年九月二二日、新劇の劇団である戯劇協社は、胡適作の『終身大事』を男女共演で上演した。この日の公演では、まず『終身大事』を男女共演で上演した後、歐陽予倩作の『滄婦』を男性のみで上演している。これは一九一六年から一九二二年にかけてアメリカ留学を経験した洪深の発案であり、洪深は男性が女性役を演じることの不自然さを強調する意図を持つてこのような公演を計画した。観客の反応は、次のようなものであつたという。

果然、一般觀衆們先看了男女合演、覺得很自然、再看男人扮女人、窄尖了嗓子、扭扭捏捏、沒有一個舉動不覺得可笑、於是哄堂不絕。

はたして、普通の観客たちはまず男女共演を見て自然だと思ひ、それから男性が女性役に扮するのを見た。喉を細くとがらせ、しやなりしやなりとしなを作る様は、一挙手一投足が可笑しかった。そこで、笑い声が絶えなかつた。

この公演を境に、戯劇協社は自然主義演劇の意義を含む男女共演を世に浸透させてゆく。翌年五月には男女共演の

『少奶奶的扇子』を上演し、「話劇」成立の指標と見なされる公演を成功させた。ここにおいて、役と俳優の性別を一致させるという価値観は、それが「自然」であるという合意を獲得したのである。

この価値観は、坤伶を見る観客の視点をも変化させた。従来の坤劇の劇評に見える観客の視点には、以下の二種類があるといえる。一つは技芸をする女性そのものを見世物として見るもの。もう一つは、俳優の性別を前提として観劇行為の外に置き、技芸の巧拙のみを見るものである。

ところが、一九二三年から一九二四年にかけて、坤伶の劇評にはそのどちらでもない、第三の視点が顕著に見られるようになる。例えば、次に挙げるのは、坤伶金少梅の『貴妃醉酒』について書かれた劇評である。

最後由金少梅演『貴妃醉酒』、宮装表演、更多内侍、較尋常服飾、自又別鏡意趣、且人当醉時、輒最易流露自然態度、故少梅此劇中醉後之一顰一笑、軔露女兒本色、（中略）雖醒人偏飾醉人、然實以流露自然為最可喜也。

最後に、金少梅の演じる『貴妃醉酒』は、宮装に沢山の宦官、普通の衣装と比べると、おのずとまた格別の趣きに富む。その上、人は酔うたびにありのままの自然な態度をあらわしやすくなるものである。そのため少梅は劇中の酔った後の憂いや笑いに、娘本来の姿を次第にあらわしていく

（中略）。素面の人がわざと酔った人に扮しているのに、実にありのままの自然をあらわしているところが最も喜ばしいのである。

『醉酒』一劇、為花衫中之重頭戲、坤伶中能演此劇者極鮮、少梅此劇、甚為拿手、扮相極為艷麗、恰合太真身分、而唱工尤有独到處、形容醉態、不即不離、非一般以淫蕩討好者可能同語也、飲酒時工夫、洵可謂之妙矣。

『醉酒』は、花衫の中でも難しい演目で、坤伶でできるものは極めて少ない。少梅はこの劇を十八番にしており、扮装はあでやかで楊貴妃の身分にふさわしい。その上歌唱はとくに独自の優れたところがあり、醉態の描写はつかず離れず、普通の淫蕩によってこびるものと同じ評価を与えることはできない。酒を飲むときの技芸はまことに素晴らしいといえる。

『貴妃醉酒』は、玄宗皇帝と百花亭で酒宴の約束をした楊貴妃が、皇帝が西宮梅妃のもとへ行ったため約束を反故にされたことを知り、一人酒を飲んで恨み言を述べ、宦官をからかった後寂しく戻ってゆくという筋である。

現在では、改編の結果この演目に淫戯の側面をうかがうことは困難だが、もとは楊貴妃の醉態に性的な表現を付加して演じられた淫戯であった。一九二〇年代においてもまだ、性的な要素を多分に残した演目であったことは、上記

の劇評に「非一般以淫蕩討好著可能同語也」とあることからもうかがえるだろう。

ただし、この劇評では金少梅の演技について、「転露女児本色」「流露自然」などの評語が用いられていることに注目したい。「貴妃醉酒」には、酒盃を口にくわえたまま腰を背面に反らせる「下腰」など難易度の高い技法が挿入されるのだが、この二つの劇評ではそのような技法に対する詳細な批評はなされない。主として評価しているのは、坤伶金少梅の技芸の巧拙ではなく、演技の「自然な女性らしさ」である。しかもその演技には、従来あつた性的な要素が払拭されているという。

『貴妃醉酒』を始めとする伝統演目の女性像の変遷については、梅蘭芳の改革の影響を指摘せずにはおれない。従つて、金少梅の演技もその影響下にあつた可能性は否めないが、これらの劇評からは、観客が坤伶の演技に従来なかつた新たな魅力を発見したことがうかがえる。そしてこの魅力は、男性の演じる旦にはない種類のものだったのでないだろうか。

もう一例を挙げれば、一九二三年、坤伶の人気者として鼎立していた琴雪芳、金少梅、碧雲霞の批評にも、身のこなしや発音の美しさといった技芸上の問題より、「自然」「天真爛漫」といった評価が優先する。

琴伶之佳處、在做戲得其自然、雖身段上稍寬重於碧伶、而天真爛漫、恰又比碧伶金伶為妙、金伶雖微似板滯、然其音韻却比碧伶琴伶稍勝一籌、碧伶雖未能如琴伶之艷、其爛漫天真、得之自然。

琴伶（琴雪芳）の良いところは演技しているときの自然さであり、身のこなしはやや碧伶（碧雲霞）に劣ると思えるものの、天真爛漫さではちょうどまた碧伶と金伶（金少梅）よりも優れている。金伶はいささか堅苦しさがあるものの、その発音は碧伶と琴伶よりもやや抜きんでている。碧伶はまだ琴伶のようなあでやかさはないものの、その天真爛漫さは自然なものである。

坤伶の演技に新たに用いられるようになった「自然」という評語は、一体何を意味するのか。それは、伝統劇の観客の視点から、俳優の身体だけでなく、俳優の演じる役にも向けられるようになったということではないだろうか。

役と俳優の性別が一致していることを「自然」と見なす価値観は、究極的には、性別をも含めた役と俳優の一致を志向する価値観ともいえるだろう。そのとき、俳優に求められるのは、役を「示す」技術の巧拙ではなく、役との一体化なのである。観客が坤劇に第三の視点、すなわち女性の演じる女性役の自然さを見るようになったということは、このような価値観が伝統劇の観客に影響を及ぼした結果であろう。近代劇の成立とほぼ時を同じくして、観客は伝統

劇の演技にも、近代的価値観に裏付けられた評価を与えるようになったのである。

おわりに

今日に至る京劇の歴史を振り返ると、とりわけ二十世紀以降、京劇は従来の伝統劇とは異質な多くの要素を吸収してきた。本稿ではその一例として役と俳優の性別を一致させる現象を取り上げ、坤劇の劇評を長期的に概観することで、受け手である観客の価値観の変遷を追った。

今回は触れられなかったが、文明戯と伝統劇の相互影響については、人物や演目の交流、演技術や劇作法などの点からも細かく探ってゆく必要があるだろう。それらの作業は、現在もなお同時代演劇として存在し続ける京劇を解説するための課題としたい。

最後に、ここまでの考察に関して、指摘しておきたい問題が二点ある。一つは、上海を対象に扱ったため、本稿で得た結論には上海特有の条件が大きく関係していることである。例えば、一九二〇年代の北京と上海の観客が同じ価値観を有していたとは一概にはいえない。ただし、近代的価値観の流入という点において、上海の反応が後に中国全体で普遍化する概念を先取りしていたということは十分に考えられるのではないだろうか。

もう一点は、京劇における役と俳優の性別を一致させることが、女性が女性役を演じる場合、とりわけ若い女性役から実践され始めたことである。女性の扮する女性役が自然なものとして肯定された後、女性の多くは若い女性役を担うべく養成されることとなり、男性は若い女性役を担う資格を失った。両者とも例外はあるものの、女性による男性役の例に比べれば、その逆の数はあまりにも少ない。

では、京劇が女性役、とりわけ若い女性役に関して最も徹底して役と俳優の性別を一致させてきたのは、一体なぜだろうか。ここに京劇の取り入れた近代的価値観の限界があり、同時に京劇が一貫して男性を中心とした価値観を持つ演劇なのではないかという問題が浮上するのだが、この問題については稿を改めて論じることとしたい。

注

- ① 李玉茹「銳意改革旧制の戯曲教育家」『繁霜実録——回憶程硯秋先生』文史資料出版社、一九八二年、二〇七頁。
- ② 髦兒戲の由来に関しては諸説あるが、ここでは『上海京劇志』上海文化出版社、一九九九年、五九頁を参照。
- ③ 民哀「南北梨園略史」『歌台新史』三頁、周劍雲編『鞠部叢刊』民国叢書第二編六九所収、上海書店。
- ④ 平林宣和「上海と『看戲』——京劇近代化の一側面」『早稲田大学文学研究科紀要』別冊二二集、文学・芸術編、

一九九四年、一四二頁。

〔5〕海上忘機客「後竹枝詞」『申報』一八七二年六月一二日（壬申五月初七日）。

〔6〕晟溪養浩主人「戲園竹枝詞」『申報』一八七二年七月九日（壬申六月初四日）。

〔7〕「勸戒点演淫戲說」『申報』一八七二年七月四日（壬申五月二十九日）。

〔8〕「請禁花鼓戲說」『申報』一八七二年一〇月一五日（壬申九月一四日）。

〔9〕「邑尊據稟嚴禁婦女入場看戲告示」『申報』一八七四年一月七日（癸酉二月一九日）。

「道憲查禁淫戲」『申報』一八七四年一月一〇日（癸酉二月二日）。

〔10〕「與衆樂樂老人致本館書」『申報』一八七四年一月一三日（癸酉二月二五日）。

〔11〕「論申禁淫戲之法」『申報』一八八一年一月二日。

〔12〕「請看文明戲園」『順天時報』一九〇七年三月二日。

〔13〕注〔4〕平林宣和「上海と『看戲』——京劇近代化の側面」を参照。

〔14〕「諭禁女伶」『申報』一八九〇年一月二七日。

〔15〕「示禁淫戲」『申報』一八九〇年六月一四日。

〔16〕「論戲曲改良與群治之關係」『申報』一九〇六年九月二二日。

〔17〕「西報紀女優演劇助賑事」『申報』一九〇七年一月二七日。

〔18〕「伶界亦知公益」『申報』一九〇九年二月一〇日。

〔19〕菊屏「二十年前滬上坤班之概況（一）」『申報』一九二五年三月四日。

〔20〕徐慕雲『中國戲劇史』上海古籍出版社、二〇〇一、一二三—一二四頁。

〔21〕瀛仙「女伶之發達」『申報』一九二二年九月二日。

〔22〕潤「誨淫之戲園」『申報』一九二二年二月二日。按語は鈍根による。

〔23〕公江徐二「戲園之怪現象」『申報』一九二二年二月九日。

〔24〕玄郎「紀三十夜之女丹桂」『申報』一九二二年二月二日。

〔25〕同右。

〔26〕玄郎「紀三十夜之女丹桂（統昨）」『申報』一九二二年二月三日。

〔27〕玄郎「劇談」『申報』一九一三年二月二〇日。

〔28〕玄郎「統紀三十一号之女丹桂」『申報』一九一三年六月三日。

〔29〕「解散女子新劇團」『申報』一九一四年八月三〇日。

〔30〕菊園「女新劇家誌」『俳優軼事』二四頁、注〔3〕『鞠部叢刊』所収。

〔31〕歐陽予倩「談文明戲」『歐陽予倩全集』第六卷、上海文芸出版社、一九九〇年、二一六頁。

〔32〕徐半梅「話劇創始期回憶錄」中國戲劇出版社、一九五七年、六〇頁。

〔33〕鈍根「民興社之俠女伶」『申報』一九一四年九月二八日。

〔34〕歐陽予倩「自我演戲以來」『歐陽予倩全集』第六卷、上

海文芸出版社、一九九〇年、四九頁。

〈35〉 鈍根「論男女合演」『申報』一九一四年九月二〇日。

〈36〉 馬二先生「男女合演」『品菊余話』九六頁、注(3)『鞠部叢刊』所収。

〈37〉 柳遣「東籬軒談劇」『申報』一九一八年一〇月二七日。

〈38〉 梅蘭芳述、許姬伝・許源來記『舞台生活四十年』中国戲劇出版社、一九八七年、二八〇頁。

〈39〉 野驢「霓裳新語」『申報』一九二〇年九月一八日。

〈40〉 洪深「我的打鼓時期已經過了麼」『洪深文集』第四卷、中国戲劇出版社、一九五九年、五三四頁。

〈41〉 「金少梅昨演『貴妃醉酒』」『申報』一九二三年七月二九日。

〈42〉 「金少梅之三京劇」『申報』一九二四年三月四日。

〈43〉 松浦恒雄「二〇世紀の京劇と梅蘭芳」『中国二〇世紀文學を学ぶ人のために』世界思想社、二〇〇三年を参照。

〈44〉 「京華劇訊中之三坤伶青衫」『申報』一九二三年一一月二日。